



Enthymema XXII 2018

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

IULM

Abstract – La tecnica narrativa *camera eye* da sempre è considerata come l'esito di un tipo di focalizzazione: per la precisione, come la conseguenza di un uso sistematico della focalizzazione esterna. Si può invece pensare che sia la focalizzazione esterna sia le forme del *camera eye* sono determinate da una strategia rappresentativa di natura più generale. Infatti, è probabile che esista qualcosa come una situazione narrativa *camera eye*.

Parole chiave – Focalizzazione esterna; situazioni narrative; *camera eye*.

Abstract – Camera-eye narrative technique has always been considered mainly as a fact of focalization, that is, the consequence of a methodical narrative use of external focalization. On the contrary, it may be stated that both external focalization and camera-eye forms depend upon a more general representational strategy. In fact, something like a camera-eye narrative situation probably exists.

Keywords – External focalization; narrative situations; camera eye.

Giovannetti, Paolo. "Esiste la situazione narrativa *camera eye*?". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 174-81.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/11065>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

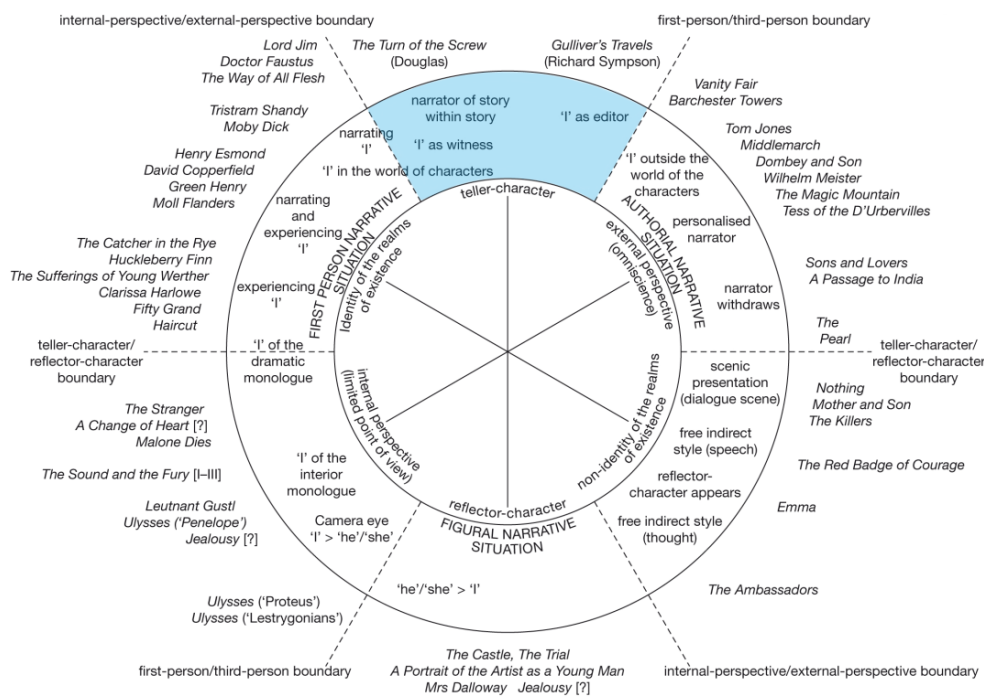
Paolo Giovannetti

IULM

1.

Siamo in presenza di un'interrogazione retorica – va subito detto. Molti dei contenuti del presente saggio sono la rielaborazione di un mio scritto non lontano nel tempo (“Visto da altri”, 2015) che a sua volta faceva seguito a un primo collaudo concettuale risalente al tardo autunno 2014 (“Il digitale”). E la risposta alla domanda, dunque, è: sì, è possibile ipotizzare l'esistenza di una ‘quarta’ *situazione narrativa* che si affianchi alle tre già teorizzate da Franz K. Stanzel.

Se prendiamo in considerazione il cerchio tipologico di questo studioso, possiamo riconoscere l'ambito di esistenza del sistema *camera eye* nell'arco di circonferenza (un sesto del totale) messo in rilievo.



Elenco in sintesi le sue caratteristiche:

- quella che genetianamente chiameremmo *voce* è a carico di un vero proprio narratore, di un *teller-character*;
- la persona è la prima; genetianamente siamo nell'ambito dell'*omodiegesi*, anche se va detto che nel sistema di Stanzel, più che in quello di Genette, 'prima persona' comporta anche e forse soprattutto una partecipazione fisica al mondo, l'azione di un io *embodied*, secondo una procedura pre-cognitivista;

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

- c. la prospettiva è esterna; il che comporta qualcosa di non semplicissimo da cogliere in chiave genettiana: vale a dire, agisce una forma di non-focalizzazione; più esattamente, una percezione 'disincarnata' del mondo, in particolare in relazione agli spazi, che vengono colti come se – appunto – fossero appiattiti, privi di rilievo esistenziale (non va dimenticato il fattore pittorico, attivo in Stanzel: cioè l'opposizione tra rappresentazione a-prospettica e rappresentazione prospettica).

La soluzione da me avanzata cercava di rendere conto di una *collocation* affatto ossimorica, ma proprio per questo euristicamente produttiva. Il punto b. e il punto c. (al netto del punto a., che potremmo quasi definire ridondante, nel senso che si limita a predicare 'esistenza di un narratore') parlano di una persona *alienata dal mondo*. Suggestiscono l'esistenza di un soggetto *embodied* che ne fa esperienza in maniera viceversa *non incarnata*. Una persona che sta dentro le cose ma non le mette in prospettiva, *le vede senza ordinarle, senza capirle*.

A me sembra che tale sia la particolare esperienza conoscitiva che viene veicolata dal cinema cosiddetto *mostrativo*, il cinema senza montaggio, privo di un intervento narratorio forte. L'occhio della macchina da presa, ma anche – a ben vedere – l'occhio della macchina fotografica restituiscono un'emozione culturale in cui esiste bensì un coinvolgimento fisico (la cinepresa o telecamera registra gli eventi *da dentro* la realtà), ma questa integrazione organica nelle cose non comporta una loro gerarchizzazione. La *camera* produce una messa in quadro (quindi, in astratto, una forma di prospettiva), e tuttavia questa è *fissa* e 'registra' passivamente gli eventi senza coglierne la complessità. Il fatto cioè che, quasi naturalmente, l'occhio della macchina da presa produca un'impressione di *visione da* (visione dal cosiddetto 'punto macchina') rinforza l'omodiegesi della rappresentazione, ma non attiva una vera messa in prospettiva dei contenuti narrativi, una loro comprensione condizionata dalla posizione nello spazio del soggetto percipiente. A meno che per soggetto non s'intenda la mera dislocazione spaziale della macchina.

E lascio per il momento da parte la parte più ardua della mia argomentazione: che prevede l'azione di uno sguardo ulteriore, che vede quanto è stato visto da altri, e lo organizza in una concatenazione filmica. Nel frame *camera eye* opera l'esperienza primaria di un io cancellato; a cui si affianca un investimento secondario grazie al quale quello stesso io è in grado di prendere le distanze dalla propria visione o da quella di altri, per farne oggetto di una costruzione complessa. Di un *editing* o montaggio. Ci tornerò più avanti, analizzando il racconto di Hemingway che costituisce uno dei miei riferimenti pratico-teorici.

Non solo: com'è stato inizialmente intuito da coloro che hanno studiato il *nouveau roman*, la cosiddetta (e davvero non per caso) *école du regard* ha palesato una caratteristica a dir poco peculiare: la possibilità di rendere reversibile l'opposizione 'presenza' vs 'assenza' del soggetto, del cosiddetto 'io'. Com'è noto, il fenomeno si è palesato clamorosamente nella *Jalousie* di Alain Robbe-Grillet. Ma è da sempre evidente che l'oggettivismo di cui tanto si discute in relazione a certe esperienze degli anni cinquanta-sessanta non può che rovesciarsi nel suo opposto. E del resto il fatto stesso che, in relazione soprattutto all'*Étranger* di Camus, lo Genette del *Nuovo discorso sul racconto* abbia potuto parlare di un romanzo con narratore *omodiegetico* a focalizzazione *esterna*, ha significato la possibilità di accettare una specie di *camera eye* in prima persona, affiancata a quella in terza persona. È cioè evidente che una postura prospettica, e in senso lato enunciativa, come quella che tra anni quaranta e cinquanta del secolo scorso comincia a prendere forma nel romanzo soprattutto francese, e che nei sessanta si estende a molte altre culture letterarie, ha come invariante la difficoltà di cogliere la distinzione tra prima e terza persona, di fronte a un universo radicalmente altro, radicalmente estraneo, i cui eventi ed esistenti appaiono sempre più incomprensibili.

A semplificare leggermente il discorso, proponevo poi di considerare le scritture *camera eye* come dominate da un vero e proprio *frame*, cioè da una condizione cognitiva di default che appare in grado di normalizzare gli episodi testuali in contrasto con il modello inizialmente

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

instaurato. Il limite di questa situazione narrativa è infatti quello di manifestarsi compiutamente quasi solo in opere brevi, a partire – volendo allargare l’orizzonte – da molti racconti contenuti nei *Processi verbali* di Federico De Roberto (1890) oppure dalla produzione di *short stories* di Hemingway, dagli anni venti in poi. A me sembra in effetti indispensabile riprendere le nozioni a suo tempo applicate da Manfred Jahn, in relazione a romanzi in terza persona (tra onniscienza e figuralità). Secondo questo studioso esistono «regole di preferenza» che inerzialmente condizionano la lettura del testo, mettendo tra parentesi le eventuali infrazioni.

Ad esempio, è economico immaginare che il lettore odierno (quasi naturale detentore di un frame *camera eye*), davanti all’incipit di un racconto di De Roberto, intitolato “Il rosario”

Un leggiero colpo di martello all’uscio del giardino: tanto leggiero da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.

- Chi è?

- Io, Angela...

Aprirono.

- Che notizie? – chiesero tutte, a bassa voce.

La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano.

- Niente!... È morto! Potete far conto che gli recitano il *de Profundis*... A stasera non ci arriva!

Le sorelle Sommatino fecero tutt’e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell’alba.

- Ma che non ci ha da essere un rimedio?

- Se vi dico che puzza già di cadavere?

Restavano un poco in silenzio, le une in giardino, l’altra nella via; l’uscio era aperto a metà e Caterina, la maggiore delle vecchie zitelle, ci teneva sopra una mano, per poterlo subito richiudere, come in tempo di peste.

- Adesso, che cosa volete fare? – riprese la donna.

Le sorelle si guardarono, tutte imbarazzate, senza rispondere.

- Quella creatura non potete lasciarla così! È vostra sorella, finalmente. Può restar sola, stanotte, col morto dentro.

Agatina Sommatino alzò di nuovo gli occhi al cielo, e le altre fecero come lei.

- Noi non possiamo nulla, senza mammà!...

- E perché non glie lo dite, a vostra madre? [...]

possa trascurare retrospettivamente il fatto che il racconto comincia con una percezione interna («Un leggiero colpo di martello [...] udito [...] dalle donne») perché l’andamento complessivo della storia comporta una prospettiva straniata, come di chi si trovi di fronte a una scena dalle logiche inspiegabili, o, più esattamente, spiegabili solo attraverso il progressivo adattamento del lettore agli snodi del plot, anzi del plotting. Chi ‘vede’ qui è coinvolto, ma in modo poco empatico; e la sua percezione fondamentale non coincide mai del tutto con quella di uno o più *personaggi* riconoscibili (come accade per lo più nel Verga cosiddetto verista, ma anche nel De Roberto dei *Viverè*).

2.

A consuntivo, credo che la nozione di *frame*, cioè di un processo di appercezione narrativa in cui centrale è il ruolo di un lettore ‘prototipico’, si sia rivelata particolarmente proficua proprio per meglio cogliere alcune questioni legate al modo di vedere il mondo che il sistema *camera eye* comporta. E qui entrano in gioco i tre testi che sono oggetto della mia trattazione. Il primo è l’incipit di un film, il secondo è una pagina di teoria ‘pura’, il terzo è un racconto canonico, non per caso tirato in ballo dalla teoria. Mi riferisco:

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

- a. ai primi 2 minuti e 30" circa, successivi ai titoli di testa, di *Rear Window* di Alfred Hitchcock, un film del 1954;¹
- b. alle pp. 207-208 di *Figures III* di Gérard Genette, del 1972, relative alla focalizzazione esterna;
- c. alla short story di Ernst Hemingway, "Hills like White Elephants", del 1927.²

Anticipo in estrema sintesi che l'analisi di queste opere, in qualche modo capitali nel nostro immaginario tanto narrativo quanto narratologico, serve a definire la natura eclettica di ciò che una *camera*, reale o metaforica, *fa*. La sua capacità di farsi carico di una forma di ambiguità (soggettività e oggettività sono entrambe in ballo, ripeto) non è solo una questione cinematografica, ma innanzitutto letteraria. E il fulcro della questione è la scarsa efficacia rappresentata dalla focalizzazione esterna. Questo sguardo, quasi per definizione comportamentista, a un tempo fotografico e cinematografico, rivela la propria natura di osservazione condizionata dai movimenti di un 'io' nascosto, di un'istanza capace al limite di farsi carico di altrui visioni, di quelle che chiamiamo focalizzazioni *interne*.

2.1

Cominciamo dunque con i due minuti e mezzo incipitari di quel film che in italiano è chiamato *La finestra sul cortile*. Negli ultimi anni ho provato a chiedere più volte, sia a miei studenti di cinema sia a un pubblico di studiosi di letteratura, quale si ricordavano essere il punto di vista che viene suggerito dai movimenti di macchina (un vero e proprio piano sequenza) con cui comincia l'opera di Hitchcock. Senza eccezione alcuna, tutti hanno sempre dichiarato che a 'vedere' è il protagonista, il fotografo L. B. (Jeff) Jefferies, immobilizzato da una gamba fratturata. Niente di più sbagliato, per così dire: giacché l'esplorazione visiva del cortile, della vita di alcuni abitanti i cui appartamenti su di esso insistono, prelude a una veloce inquadratura del personaggio che volge le spalle alla finestra ed è verosimilmente addormentato. Come se non bastasse, la macchina da presa indugia su alcuni oggetti che permettono di capire 'chi' possa essere l'uomo che è stato mostrato, l'uomo cioè che è stato visto da un'istanza esterna. Ma l'errore fattuale coglie qualcosa di viceversa corretto, e cioè che lo spettatore ha elaborato la consapevolezza di un'interrogazione soggettivizzata, di un movimento meno oculare che conoscitivo intento a esplorare uno spazio. Intento a *descriverlo*. Non so se sia giusto parlare di narratore, o di autore: ma è evidente che qui è in gioco un'istanza fortemente connotata, il protagonismo di una *camera* che si attiva in funzione di altro; e che nella mente dello spettatore comune finisce per confondersi con il punto di vista, l'ansia di capire e indagare *vedendo*, caratteristico del protagonista.

L'occhio della camera è il luogo, tipicamente, di un'ambiguità: risolvibile certo, caso per caso (possiamo sempre cercare di capire 'chi vede'), ma strutturalmente ineliminabile. Lo spettatore non può non porsi certi problemi, non può non elaborare cognitivamente le alternative sempre in gioco, ogni volta compresenti.

2.2

Cito l'intera pagina di Genette (*Figures III*) dedicata alla focalizzazione esterna, eliminando le note, anche quella n. 1 di p. 208, che peraltro precisa la funzione delle focalizzazioni esterne nel romanzo dell'Ottocento, in sede di incipit e in relazione ai protagonisti («Tout se passe comme si, pour l'introduire [= per introdurre il protagonista], le narrateur devait feindre de ne

¹ Per una visione veloce, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=I5It0nmoYE4>.

² Che in rete si può leggere, ad esempio, all'URL:

<https://www.gvsd.org/cms/lib/PA01001045/Centricity/Domain/765/HillsPDFTText.pdf>.

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

pas le connaître»). Va detto che, a p. 206, era stato preannunciato che il caso in esame è quello in cui «Narrateur < Personnage (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage): c'est le récit "objectif" ou "behaviouriste", que Pouillon nomme "vision du dehors"». Ecco dunque come si articola il discorso genettiano.

Notre troisième type sera le récit à *focalisation externe*, popularisé entre les deux guerres par les romans de Dashiell Hammett, où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments, et par certaines nouvelles de Hemingway, comme *The Killers* ou davantage encore *Hills like White Elephants* (*Paradis perdu*), qui pousse la discrétion jusqu'à la devinette. Mais il ne faudrait pas réduire ce type narratif à ce seul investissement littéraire: Michel Raimond remarque justement que dans le roman d'intrigue ou d'aventure, « où l'intérêt naît du fait qu'il y a un mystère », l'auteur « ne nous dit pas d'emblée tout ce qu'il sait », et de fait un grand nombre de romans d'aventures, de Walter Scott à Jules Verne en passant par Alexandre Dumas, traitent leurs premières pages en focalisation externe: voyez comment Philéas Fogg est d'abord considéré de l'extérieur par le regard intrigué de ses contemporains, et comment son mystère inhumain sera maintenu jusqu'à l'épisode qui révélera sa générosité. Mais bien des romans « sérieux » du XIX^e siècle pratiquent ce type d'*introït* énigmatique: ainsi, chez Balzac, *la Peau de chagrin* ou *l'Envers de l'histoire contemporaine*, et même *le Cousin Pons*, où le héros est longuement décrit et suivi comme un inconnu à l'identité problématique. Et d'autres motifs peuvent justifier le recours à cette attitude narrative, comme la raison de convenance (ou le jeu coquin avec l'inconvenance) pour la scène du fiacre dans *Bovary*, qui est entièrement racontée selon le point de vue d'un témoin extérieure et innocent. (206-07)

Fra le moltissime questioni che balzano all'occhio e che sono state variamente discusse in sede teorica, una mi sembra degna di nota, e anzi quasi clamorosa nella sua approssimazione. Ed è l'appunto a proposito del protagonista di *Dalla Terra alla Luna*, Philéas Fogg, il quale «est d'abord considérée de l'extérieur, *par le regard intrigué de ses contemporains*». Come fa ad essere 'esterna' una focalizzazione che restituisce la percezione di una collettività per definizione 'interna', l'azione percettiva dei contemporanei del protagonista? Del resto, l'episodio notissimo della carrozza di *Madame Bovary* secondo Genette sarebbe raccontato assecondando il modo di vedere di un *testimone* particolarmente ingenuo. Anche in questo caso, la focalizzazione è interna, pur se si tratta di una messa fuoco propria di un'entità non ben definita, in ultima analisi collettiva.

Certo, a Genette sta a cuore soprattutto l'effetto di deformazione e di straniamento che da queste focalizzazioni deriva, la provvisoria *défaillance* del narratore che gestisce una quantità di informazioni insufficienti alla piena, esaustiva rappresentazione dei contenuti narrativi. Ma resta il fatto che questa *limitazione* di prospettiva dipende dall'azione dei *personaggi* e non da una posizione neutra che, come Genette dirà nel *Nuovo discorso del racconto* (63), si collochi «*al di fuori di qualsiasi personaggio*» (corsivo nel testo).

Insomma, nel primo Genette si dà focalizzazione esterna anche in presenza di un filtro prospettico determinato da figure agenti nella storia, anche se nel ruolo di comparse o di presenze virtuali. Come possa concepirsi una focalizzazione a un tempo interna ed esterna, è questione che non può essere risolta se non ripensando a tutta la problematica.

2.3

Il punto decisivo si palesa bene attraverso una lettura di *Hills like White Elephants*. Estraggo dal testo le seguenti citazioni, di cui corsivizzo alcune parti:

The hills across the valley of the Ebro were long and white. *On this side* there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against *the side of the station* there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come *in forty minutes*. It stopped *at this junction* for two minutes and went on to Madrid.

The woman brought two glasses of beer and two felt pads. She put the felt pads and the beer glasses on the table and *looked at the man and the girl*. *The girl was looking off* at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.

"They look like white elephants," she said.

The girl stood up and walked to the end of the station. *Across, on the other side*, were fields of grain and trees along the banks of the Ebro. Far away, beyond the river, were mountains. The shadow of a cloud moved across the field of grain and *she saw the river through the trees*.

"And we could have all this," she said. "And we could have everything and every day we make it more impossible."

Come si noterà, vi è un grande uso di deittici: soprattutto spaziali, ma all'inizio anche temporali, che suggeriscono un'istanza percettiva interna. Si veda la prima citazione. Rispetto a quale fuoco prospettico è affermato che «da questa parte» non c'è ombra? Chi percepisce il fatto che il treno arriverà «fra quaranta minuti»?

Fin qui, le condizioni poste da Genette, tuttavia, potrebbero essere soddisfatte: secondo la terminologia da me utilizzata, c'è qualcosa come un 'punto macchina' anche di tipo conoscitivo, un soggetto-nulla collocato nella diegesi, attraverso la cui attività seguiamo la storia, più esattamente costruiamo il mondo della storia.

Ma gli altri due esempi smentiscono questa soluzione. Con ogni evidenza, vediamo visioni dei personaggi e relativi contenuti. Nel primo caso (secondo esempio), la donna che serve le birre guarda i due protagonisti; attraverso il suo sguardo cogliamo la ragazza nell'atto di osservare, e grazie alla sua percezione prendiamo atto delle colline. Inutile dire che il titolo del racconto deriva proprio da questo lavoro conoscitivo. Dunque:

Io lettore leggo (*vedo*) che una donna *vede* la ragazza che *vede* le colline «come elefanti bianchi».

Analogamente, anche se con un livello in meno di gerarchizzazione prospettica, nel terzo esempio il movimento della ragazza è ciò che determina la selezione di quanto siamo tenuti a esperire: la deissi («Across, on the other side») è rapportata al personaggio, a ciò che distinguiamo attraverso ai suoi occhi. Inizialmente, la dinamica è implicita; ma in un secondo tempo («she saw») abbiamo la certezza di essere di fronte – in definitiva – a una *focalizzazione interna*.

Ho cioè l'impressione che il racconto 'prototipico', "Hills like White Elephants", che – anche nei libri di scuola – è deputato a esemplificare la focalizzazione esterna, in realtà faccia un uso molto ampio di centri focali riferibili ai personaggi, certo affiancati da centri focali indeterminati, la cui natura e attività però forse non sono sufficienti a giustificare l'esistenza autonoma di un filtro prospettico detto 'esterno'. Nel racconto di Hemingway, insomma, è dubbio che davvero esista qualcosa come una focalizzazione esterna capace di strutturare l'intero testo. Solo il 'campo lungo' dell'incipit è con certezza ascrivibile a qualcosa del genere.

In presenza di una bibliografia che in questa sede non mi sento nemmeno di sintetizzare, evito di suggerire osservazioni più dettagliate intorno alla tripartizione genettiana (sarà per il momento sufficiente rinviare a ciò che sul tema si può desumere dal sempre utile Living Handbook of Narratology, dove ad esempio si può leggere – alla voce Perspective - Point of View, di Burkhard Niederhoff – che «A character's consciousness can be directed inwards, as in meditation, but it can also be directed outwards, as in perception. In the latter case, the "internal" perspective pulls us straight back into the "external" world»).

Credo invece che si possa concludere con un'osservazione sufficientemente fondata, almeno nei limiti delle mie ricerche intorno alla situazione narrativa *camera eye*. Un racconto come "Hills like White Elephants", se da un lato appare incerto quanto alla realizzazione di una

Esiste la situazione narrativa *camera eye*?

Paolo Giovannetti

focalizzazione esterna rigorosamente intesa, è viceversa riconducibile alla situazione narrativa qui teorizzata, che prevede l'azione di un frame visivo, capace di declinarsi nella visione di una visione. In un racconto *camera eye* i contenuti diegetici sono modulati attraverso l'azione di – per lo meno – due diverse istanze percettive: la prima che grossolanamente potremmo definire, usando una vecchia terminologia cinematografica, l'istanza di uno spettatore invisibile, di fatto coincidente con una specie di 'punto macchina' (possiamo chiamarla focalizzazione esterna, se vogliamo, ma non senza molti dubbi); la seconda che coincide banalmente con focalizzazioni interne, in linea di massima collocate al di qua del discorso indiretto libero e del flusso di coscienza. Nel *camera eye* prevale un feeling soprattutto visivo e auditivo, suscettibile di escludere una rappresentazione dei pensieri che non passi attraverso la parola pronunciata.

Visione di una visione, percezione fisica di una percezione fisica, il *camera eye* ha solo marginalmente a che fare con la focalizzazione esterna. Costituisce un vero e proprio frame cognitivo che si avvale delle competenze che centoventi anni di cinematografia hanno riversato nel dominio letterario. E tuttavia che la sua specificità si collochi al di qua del cinema strettamente inteso, non lo dimostra solo l'esistenza di racconti come quelli di De Roberto, pensati prima che il cinema nascesse. È opinione diffusa (basti dare un'occhiata al libro di Spiegel) che l'insieme della tradizione cosiddetta post-flaubertiana abbia espresso un'istanza reificante (Spiegel parla di concretized form) che si avvale di tecniche in sé non nuove, e dunque affilando – per così dire – le vecchie per renderle disponibili a un'attività culturale e rappresentativa radicalmente nuova. E che si tratti del mondo dei media elettrici, non c'è quasi bisogno di dire.

Quanto va ribadito è, appunto, la potenzialità presente nel sistema narrativo ereditato. Quella potenzialità che il cerchio di Stanzel bene suggerisce ed esemplifica, se è vero che l'arco da me evidenziato era un dominio quasi spopolato. Ora invece possiamo popolarlo con racconti e romanzi definibili, con qualche convincimento, *camera eye*.

3. Bibliografia

Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.

---. *Nuovo discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.

Giovannetti, Paolo. "Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa *camera eye*." *Between*, vol. IV, no. 8, 2014, pp. 1-25, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1345>.

---. "Visto da altri, e rivisto: approssimazioni alla 'situazione narrativa' *camera eye*". *Spettatori del romanzo: saggi per una narratologia del lettore*. Ledizioni, 2015, pp. 205-60.

Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today*, vol. 18, no. 4, 1997, pp. 441-68.

Niederhoff, Burkhard. "Perspective - Point of View". *The Living Handbook of Narratology*, September 2013, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective—point-view>.

Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. UP of Virginia, 1976.

Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*, translated by Charlotte Goedsche, with a Preface by Paul Hernadi, Cambridge UP, 1984.